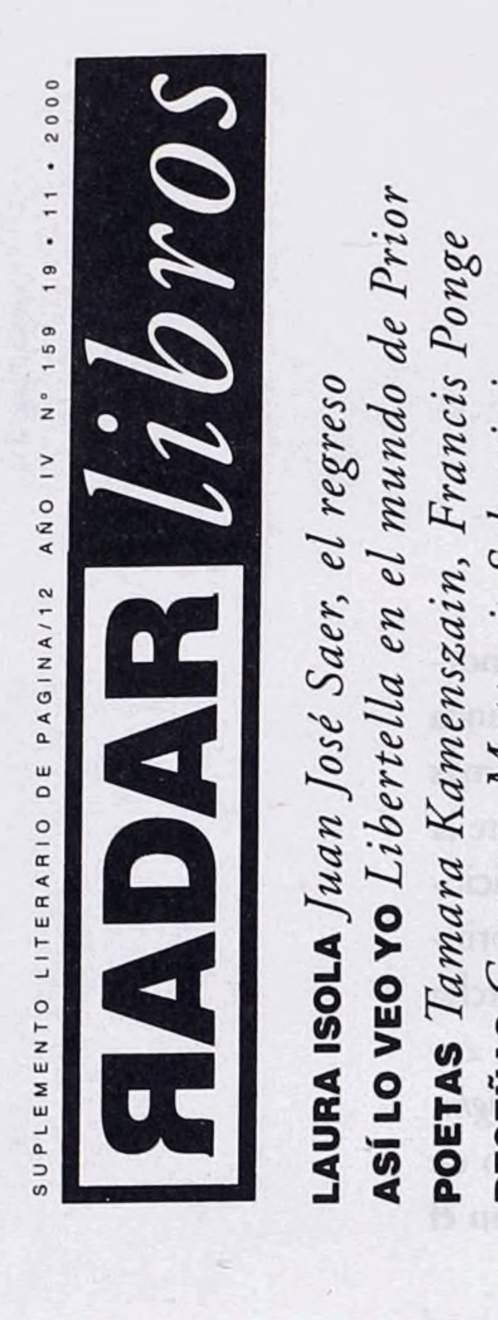
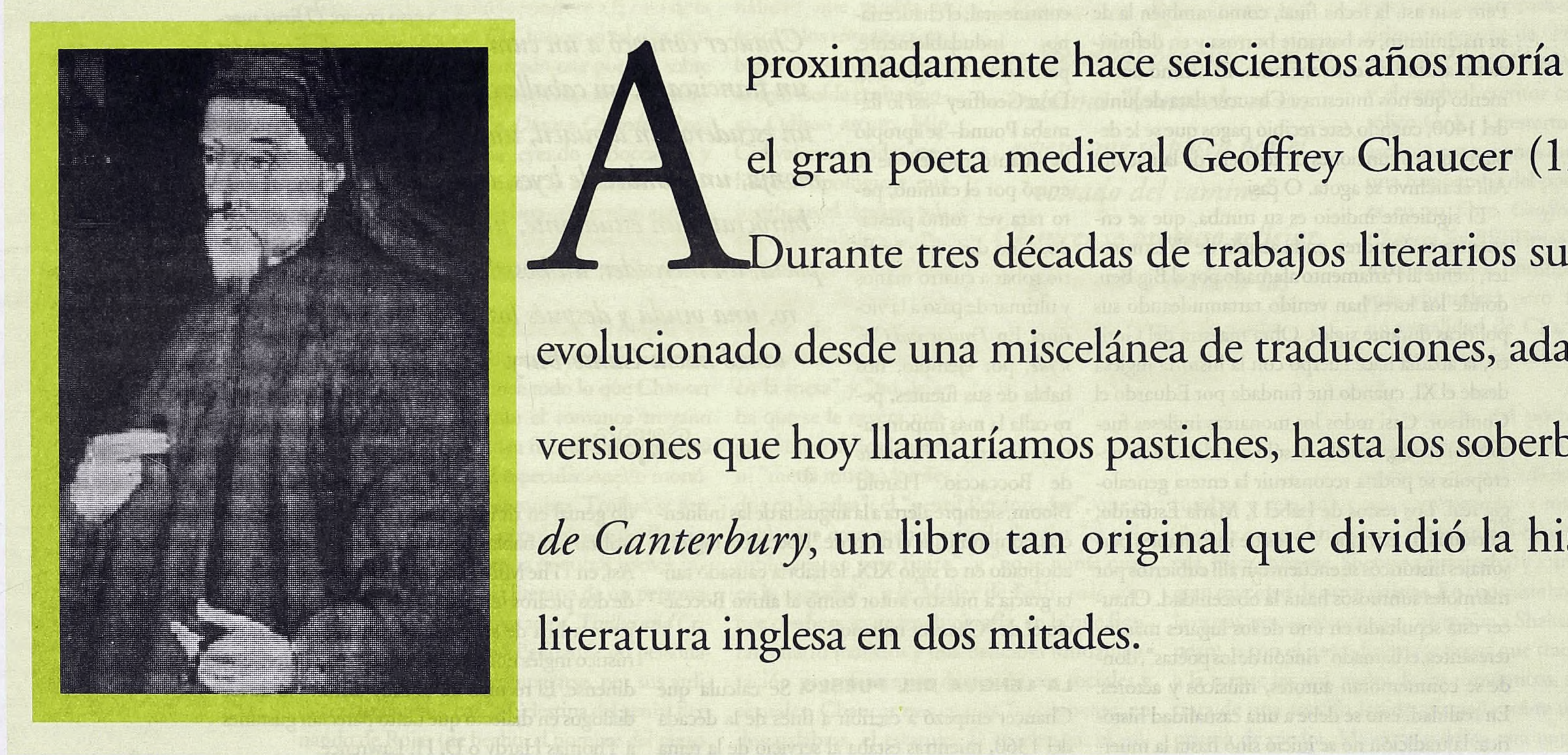
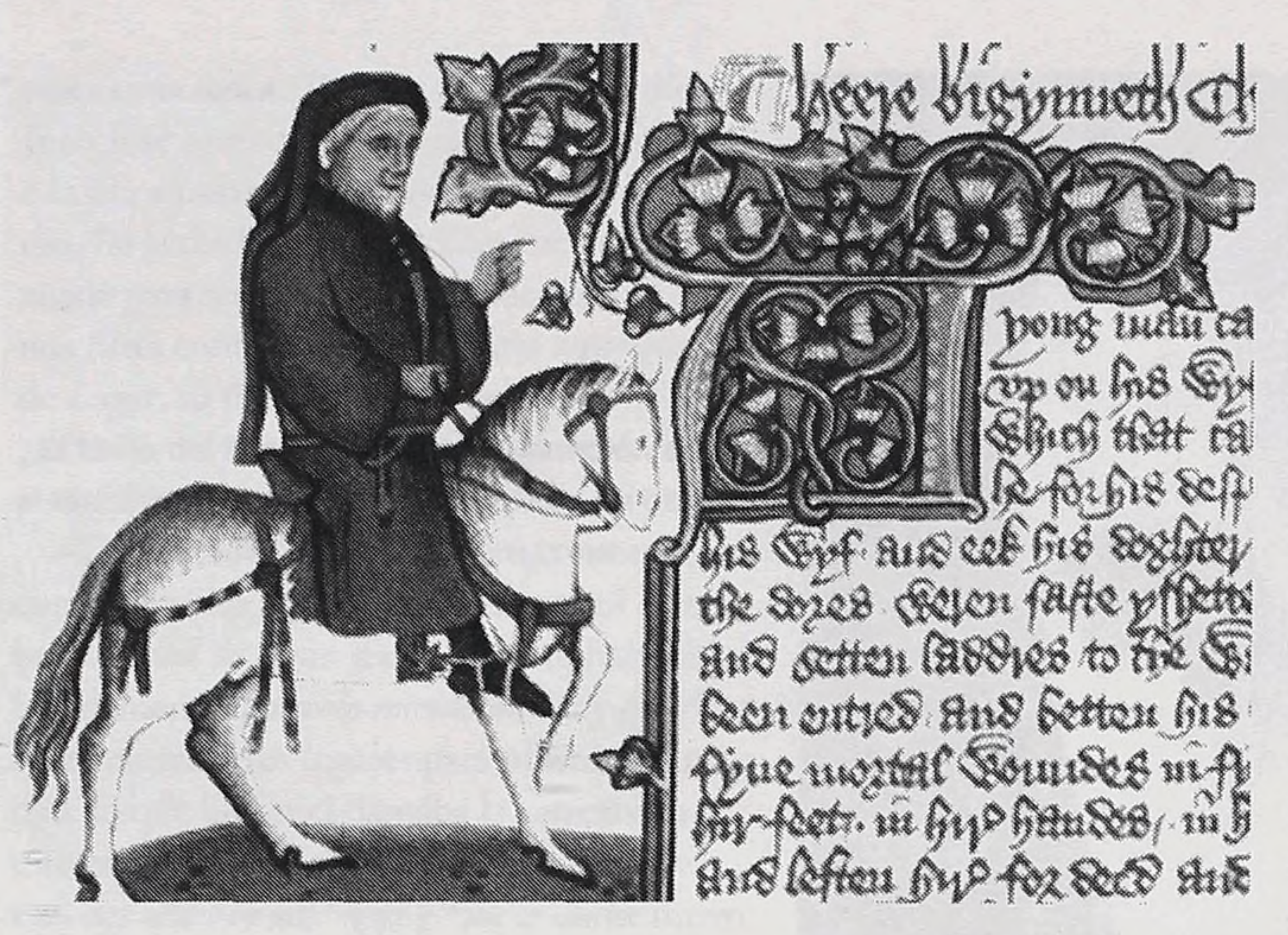


Había una vez...



Aproximadamente hace seiscientos años moría en Londres el gran poeta medieval Geoffrey Chaucer (1340-1400). Durante tres décadas de trabajos literarios su obra había evolucionado desde una miscelánea de traducciones, adaptaciones y versiones que hoy llamaríamos pastiches, hasta los soberbios *Cuentos de Canterbury*, un libro tan original que dividió la historia de la literatura inglesa en dos mitades.



POR MARTÍN SCHIFINO, DESDE LONDRES Alentando cierta exageración, algunos críticos han llamado a Chaucer el padre de la poesía inglesa; y hay también quien ha visto en su romance *Troilus and Criseyde* la primera manifestación de la novela psicológica moderna. Chaucer, que obviamente ignoraba todo esto, fue además de escritor científico *amateur*, soldado, preso político, comerciante, embajador y funcionario en diversos cargos públicos al servicio de dos reyes, por lo que tenemos un considerable archivo sobre su vida. Pero aun así, la fecha final, como también la de su nacimiento, es bastante borrosa y en definitiva un asunto de convenciones. El último documento que nos muestra a Chaucer data de junio del 1400, cuando éste recibió pagos que se le debían por sus funciones de tesorero de la nación. Allí el archivo se agota. O casi.

El siguiente indicio es su tumba, que se encuentra en Londres, en la abadía de Westminster, frente al Parlamento afamado por el Big Ben, donde los lores han venido tartamudeando sus políticas durante siglos. Obra maestra del Gótico, la abadía hace cuerpo con la historia inglesa desde el XI, cuando fue fundada por Eduardo el Confesor. Casi todos los monarcas ingleses fueron coronados en ella. Y sólo estudiando su necrópolis se podría reconstruir la entera genealogía real. Los restos de Isabel I, María Estuardo, Enrique III, Enrique V y los de incontables personajes históricos se encuentran allí cubiertos por mármoles suntuosos hasta la obscenidad. Chaucer está sepultado en uno de los lugares más interesantes, el llamado "rincón de los poetas", donde se conmemoran autores, músicos y actores. En realidad, esto se debe a una casualidad histórica; la tradición no se inició sino hasta la muerte de Edmund Spenser (1593), durante el reinado de Isabel I. Cuando uno llega a la tumba, identifica una inscripción latina que fija su muerte el 25 de octubre de 1400. Pero la certeza dura poco. Tal como la vemos ahora, la lápida no fue erigida sino hasta alrededor de 1550 y es muy probable que la fecha sea errónea. No es que estas intrigas numéricas importen demasiado, de todas maneras; son apenas una excusa para conmemorar a un gran escritor.

VIAJANDO SE CONOCE GENTE No todo es desinteresado homenaje, por supuesto. Como Shakespeare, Dickens o Joyce, Chaucer es, más allá de sus logros, una pequeña industria. Un claro índice de esta apropiación mercantil es la nota que sobre él incluyó hace poco la revista de abordo *British Airways*. El columnista argumentaba que, en los *Cuentos de Canterbury*, Chaucer había retratado por primera vez el turismo inglés. Todo era una mezcla de lugar común y dudosa estrategia de mercadotecnia ("viaje por Inglaterra, nuestro primer poeta ya cantó sus encantos"). Pero mirándolo desde otro lado, la verdad, el encuentro con Chaucer a esas alturas era como para entusiasmarse. ¿Cuántos poetas medievales podrían ser promotores honorarios de algo tan masivo y fútilmente moderno como el turismo? Chrétien de Troyes en una revista de Air France, El Arcipreste de Hita en una de Iberia, Wolfran von Eschenbach en una de Lufthansa. Ninguno suena a candidato plausible. Quizás Dante en la revista de Alitalia.

En efecto, cuando hablamos de escritores medievales, la universalidad de Chaucer parece sólo comparable con la del poeta toscano. En el ámbito inglés, además, nuestro autor ha eclipsado a sus precursores y contemporáneos de manera similar a como lo haría dos siglos más tarde Shakespeare (el único precursor que Shakespeare no ha eclipsado, naturalmente, es Chaucer). Y lo mismo puede decirse de sus precursores franceses, exceptuando tal vez a los autores del *Romance de la Rose*, Guillaume de Lorris y Jean de Meun, que con todo ya nadie lee fuera de las universidades. Ezra Pound notó en la historia de la literatura inglesa períodos interpolados de insularidad y de expansión continental; el chauceriano, indudablemente, pertenece a los segundos. Don Geoffrey –así lo llamaba Pound– se apropió de cuanto modelo se le cruzó por el camino, pero rara vez tomó prestado. Uno diría que prefirió robar a cuatro manos y ultimar de paso a la víctima. En *Troilus and Criseyde*, por ejemplo, nos habla de sus fuentes, pero calla la más importante y directa, *Il Filostrato* de Boccaccio. Harold Bloom, siempre alerta a la angustia de las influencias, conjetura que el mote de "Boccaccio inglés", adoptado en el siglo XIX, le habría causado tanta gracia a nuestro autor como al altivo Boccaccio el de "Chaucer italiano".



Chaucer convocó a un cura, un franciscano, un caballero, un escudero, un alguacil, una monja, un hombre de leyes, un burócrata, un estudiante, un poeta, un mercader, un hostelero, una viuda y después los lanzó hacia Canterbury.

LA LENGUA DEL PUEBLO Se calcula que Chaucer empezó a escribir a fines de la década del 1360, mientras estaba al servicio de la reina Philippa I. Por entonces, en Inglaterra –donde las instituciones gubernamentales operaban en francés y el clero escribía en latín–, tres lenguas ocupaban a los literatos, tal como lo ejemplifica la abultada obra del amigo y mentor de Chaucer, John Gower, quien escribió sus *Confessio Amantis* en inglés, *Vox Clamantis* en latín y *Miroir de l'homme* en francés. De acuerdo con las obras conservadas, sin embargo, Chaucer parece no haber dudado en elegir el inglés de Londres como vehículo literario. Es arriesgado decir que existió en esto un gesto reivindicador del vernáculo como, por ejemplo, el que había esbozado Dante al escribir su tratado *De Vulgare Eloquentia* en defensa del italiano. En un prefacio memorable, Chesterton sostiene que así fue y llega a razonar que si Chaucer hubiera optado por el francés, probablemente también él habría sido un escritor francófono, pues la lengua (literaria) inglesa no habría existido sin el autor medieval. Pero la verdad es que tal romantización no tiene ningún asidero histórico. A mitad del siglo catorce, tres siglos después de la invasión de los normandos, el inglés que las clases populares nunca habían dejado de hablar se extendía cada vez más por el tejido social e iba ganando fuerza entre la nobleza; además, la lengua contaba con tradiciones literarias que, tomando el *Beowulf* como principio, llevaban al menos cinco siglos en marcha y seguían vivas en brillantes poetas como el autor anónimo de *Sir Gawain and The Green Night*. Chaucer debe de haber reconocido el signo de los tiempos antes que Gower, pero con o sin él la lengua inglesa hubiera seguido su curso.

Lo indudable es que el autor de *Troilus and Criseyde* fue un innovador como pocos en el terreno lingüístico. Basta leer una página suya frente a una de Langland o Trevissa, ambos exactos contemporáneos suyos, para comprobar cuán rico es su vocabulario, cuán lograda su sintaxis y cuán amplios sus recursos. Pero su innovación pasa más sobre todo por acercar el inglés a las lenguas del continente. Para Chaucer, como ha dicho el medievalista David Burnley, "las lenguas romances ocupaban el lugar prestigioso que tenía el griego para Horacio y, consciente de esto en distintos grados, introdujo muchas palabras nuevas en su poesía". Un verso como: *O firste moeoeuer, cruel firmament* ("Oh, primer motor, firmamento cruel") está hecho de palabras romances salvo por el numeral; y en la misma estrofa donde éste aparece, uno encuentra las palabras *viage* ("viaje"), *fiers* ("feroz") y *mariage* ("matrimonio"), tomadas directamente del francés. Por otra parte, Chaucer también se enfrentaba a una gran diversidad de dialectos ingleses y supo explotarla de modo genial en rimas y matices. Fue el primero en utilizar un habla regional con efectos cómicos. Así, en "The Miller's Tale", una fábula salaz donde dos pícaros terminan acostándose con la mujer y la hija de su huésped, aquéllos hablan un rústico inglés norteño mientras los demás, el londinense. El recurso no es muy distinto al de los diálogos en dialecto que tanto parecían gustarles a Thomas Hardy o D. H. Lawrence.

NACE UN ESTILO Con Chaucer, la literatura medieval inglesa alcanza un punto culminante. Su obra puede leerse incluso como una metáfora de la fascinante gestación prerrenacentista que alumbró el manierismo, los soliloquios isabelinos y finalmente los brillos barrocos de un John Donne. Chaucer es en realidad una serie de estilos; recorrerlos nos lleva a intimar con la historia literaria. En un extremo de su obra están los poemas idealistas del amor cortés, a todas luces moldeados en troqueles franceses; en el otro, prácticamente las bases del realismo moderno, la comedia costumbrista, el retrato de la sociedad contemporánea al autor y una preocupación dramática o hasta novelesca por el destino individual. La distinción tradicional de la obra en tres períodos –uno de influencias francesas, otro de italianas, el último propiamente inglés– ha probado ser útil para ordenar esta progresión, aunque sin duda el autor siempre hizo más por amalgamar sus intereses que por descartarlos uno tras otro.

Las lista de sus trabajos comienza quizás –pues el orden de los manuscritos siempre es tentativo– por el *ABC*, una loa a la Virgen María no muy distinta de otras miles de canciones marianas medievales. A este poema temprano se le suma una traducción fragmentaria de *Le Roman de la Rose*, el gran poema alegórico francés, que viene a demostrar la influencia central de las letras gálicas en Chaucer. De hecho su primer poema importante, *The Book of the Duchess*, sigue en esta línea; visión de amor basada en las reglas de la cortesía, narra el encuentro en sueños del poeta y de un amante enlutado que llora la muerte de su dama. Alegóricamente, el poema conmemora la muerte de Blanche (en 1368), duquesa de Lancaster y esposa de John of Gaunt, lo que nos da una idea de la fecha de su composición. Luego de escribir estas obras, Chaucer viajó por Italia (principalmente Génova y Florencia) en misiones diplomáticas. Se cree que adquirió entonces manuscritos de Petrarca, como se sugiere en "El cuento del Monje", y acaso otros de Dante y Boccaccio. En cualquier caso, sus obras posteriores tienen una fuerte influencia de estos poetas. El epítome es quizás *The House of Fame* (1378-80), otra visión alegórica, en la que el narrador se encuentra con el canon literario mientras un pseudo Virgilio lo conduce a la casa de la fama; aquí la destreza de Chaucer es tal que muchas veces se ha caracterizado este poema, sobre la base de pasajes casi paródicos, como un contrapunto cómico de *La Divina Comedia*. Pero Chaucer además estaba leyendo a Boccaccio y bajo su influencia comienza la redacción de algunos *Cuentos de Canterbury* –cuyo plan general no parece haber tenido en mente entonces– y de un poema altamente experimental denominado *Anelida and Arcite*.

Durante la década del ochenta, *La consolación de la filosofía* de Boecio, un libro ultracanónico en la Edad Media, permea todo lo que Chaucer escribe y principalmente el romance troyano *Troilus and Criseyde*, cuya fuente directa es una vez más Boccaccio. Las especulaciones o monólogos interiores del protagonista, Troilus, se yerguen sobre la filosofía neoplatónica de Boecio; pero el uso de esta doctrina es quizás menos importante que la primicia literaria de un personaje que delibera y planea sus actos. *Troilus and Criseyde* cuenta además con Pandarus, un personaje cómico que puede compararse, por sus ardides casamenteros, con la Celestina del genial Fernando de Rojas (de hecho, el nombre del personaje entró en la lengua y hoy "pander" significa en inglés exactamente lo mismo que "celestina" en español). Finalmente, escribe uno de los poemas más deliciosos que se han escrito sobre el Día de San Valentín, *The Parliament of Fowls*, dedicando el resto del tiempo a distintas baladas y lírica breve y a una obra por encargo que, pese a lo interesante de su asunto –las mujeres virtuosas de la historia–, quedó inconclusa: *The Legend of Good Women*.

POR EL CAMINO DE CANTERBURY Chaucer sin duda continuó leyendo a Boccaccio y, luego de entretenerse con la traducción de un *Tratado sobre el astrolabio*, concibió hacia fines de los ochenta la serie de relatos que titularía *Cuentos de Canterbury* y que lo ocuparía el resto de su vida. Los cuentos, de los que hay análogos en muchas literaturas europeas, tienen como trasfondo un peregrinaje a Canterbury durante el cual los participantes van contándoselos por el camino. Desde luego, las narraciones enmarcadas, como lo atestiguan las antiquísimas *Mil y una noches*, no eran cosa nueva, pero la idea de Chaucer fue igualmente brillante. Boccaccio había reunido en el *Decamerón*, el obvio antecedente de los *Cuentos*, a diez muchachas y muchachitos nobles que, mientras escapaban de la peste que arrasaba la ciudad, iban contándose historias en un viaje de pueblo en pueblo; sus señas particulares eran con todo mínimas y sus voces tenían un estilo uniforme. Chaucer, en cambio, convocó a individuos de los más variados ámbitos sociales –un cura, un franciscano, un caballero, un escudero, un alguacil, una monja, un hombre de leyes, un burócrata, un estudiante, un poeta (alter ego cómico de sí mismo), un mercader, un hostelero, una viuda...– y después los lanzó hacia Canterbury.

Casi cinco siglos antes de que Stendhal pronunciara su máxima –"la novela es un espejo que se pasea por el costado del camino"–, nuestro autor se propuso reflejar, de manera realista –tanto desde una perspectiva física como ideológica y lingüística– las idiosincrasias de cada individuo. Ningún personaje reviste en los *Cuentos* la bidimensionalidad que puebla la épica o los romances caballerescos que los preceden: Isolda era hermosa, Odiseo astuto, Mío Cid valeroso, todas cualidades tipológicas que justifican el destino público de cada héroe. Pero la Monja de Chaucer "hablaba francés con acento de Strattford", "tenía buenos modales en la mesa" y "no dejaba que se le cayera ninguna miga de los labios" ni "metía mucho los dedos en la salsa"; el "gentil Perdonador", que es cualquier cosa menos gentil, llevaba "el pelo rubio y largo pero finito", y "no se ponía nunca la capucha"; y la Mujer de Bath, más aún, nos confiesa su entera biografía, en la que figuran cuatro maridos y una deliciosa fundamentación protofeminista de sus deseos sociales y sexuales. Chaucer nos cuenta "verazmente, en dos palabras, el estatuto, la apariencia, el número y los motivos de quienes componían este grupo" de peregrinos. Aunque también los cuentos en sí, a diferencia de los del *Decamerón*, expanden la personalidad de sus narradores. Éstos son capaces de crear un debate o hasta de abrir fuego contra un adversario mediante los relatos que eligen, tal como lo hacen el predicador y el franciscano. Y así, en el tapiz de la narración, se forman figuras que van mucho más allá de la acumulación de historias y que transmiten un variado dramatismo.



Casi cinco siglos antes de que Stendhal pronunciara su máxima "la novela es un espejo que se pasea por el costado del camino", Chaucer se propuso reflejar de manera realista las idiosincrasias de cada individuo.



A la muerte de Chaucer, con todo, los *Cuentos* quedaron inconclusos y no todos los motivos encuentran resolución. Pero quizás eso los vuelve más atrapantes. Después de todo, el motivo más extendido de los *Cuentos de Canterbury*, la *peregrinatio vitae* (vida como peregrinación) es, al fin y al cabo, inagotable. Y si un acabado perfecto encerraría el libro en lo que Flaubert llamaba las ilusiones de la perspectiva, quizás se pueda pensar que el estado presente le otorga un efecto adicional de realidad.

Y MÁS ALLÁ Chaucer fue muy reconocido en vida por otros escritores y por el público. Engendró además, en las generaciones inmediatamente posteriores, una enorme cantidad de discípulos e imitadores, que se extendió desde Francia, donde Froissard lo había honrado con el título de "eximio traductor", pasando por la Londres de Lydgate, hasta las tierras altas de Escocia, donde escritores tan disímiles como Robert Henryson y William Dunbar, pese a las diferencias políticas de su país e Inglaterra, se declararon discípulos suyos. Puede decirse también que la historia de la literatura anglosajona le ha rendido homenaje casi sin interrupción desde su muerte. Algunos ejemplos al azar: Sylvia Plath, icono feminista, tenía a la mujer de Bath por su personaje favorito en toda la literatura; Shakespeare reescribió *Troilus and Criseyde* como tragicomedia; Spenser saludó a Chaucer desde *The Faerie Queene*; Keats y Milton le escribieron sonetos; Dryden, clasicista exquisito, modernizó y prologó los *Cuentos de Canterbury*; el vanguardista T. S. Eliot abrió su poema más famoso, *La tierra yerma*, con una alusión al prólogo general de los *Cuentos*; Beckett, nihilista laureado, tomó el epígrafe para su primera novela de *The Legend of Good Women*; y el cerebral escritor católico G. K. Chesterton escribió poco menos que una hagiografía del poeta en su libro *Geoffrey Chaucer*. Es difícil imaginar una lista de nombres más disímiles; pero la universalidad de Chaucer los aúna y los convoca.

La tumba del poeta, allí en "the poets corner", se encuentra rodeada por tumbas y cenotafios que conmemoran a muchos de estos admiradores (Dryden a la izquierda, Eliot enfrente, Spenser a la derecha) y a una gran cantidad de otros artistas. En contraste con la extravaganza rococó que solemniza a Shakespeare, o con el paseo hollywoodense que traen a la mente los mármoles de los románticos, se trata de una sencilla lápida afirmada sobre un prisma de piedra. Mientras escribía esta nota, como lo harán muchos chaucerianos por estos días, la visité por primera vez. No necesitaba datos nuevos, la verdad, pero quería satisfacer cierta curiosidad turística, la superstición de que en diez minutos uno puede acercarse al pasado mironeando sus restos. Y estaba finalmente frente a ella, tratando de leer las letras grabadas, cuando se acercaron un guía y un turista. "Y éste es el sepulcro de Geoffrey Chaucer", dijo el primero, "pero la verdad es que ya nadie sabe dónde está el escritor, porque las lápidas en algún momento fueron cambiadas de lugar". El turista, un tanto asombrado, preguntó si nadie sabía. "No con seguridad. Más o menos es por ahí", respondió el otro, señalando la entrada del rincón, a unos diez metros de la lápida. Nadie podía saber tampoco, en 1400, que Chaucer se convertiría en el "stremes hede" (la alfaguara) de la poesía inglesa moderna; pero difícilmente podrían haberlo sepultado en un lugar más idóneo. A la entrada. Donde permanece invisible, pero influenciando a todos. ♣

NOTICIAS DEL MUNDO



Entre el 15 y el 22 de noviembre próximos se realizarán el primer Salón del Libro Virtual, en el sitio **www.planetexpo.fr**, creado y organizado por tres franceses, Danièle Millet, Jean-Claude y Mathieu Fouquin. El propósito de estos pioneros es provocar una "convergencia de ideas entre el salón real y la evolución actual de la web". Este salón virtual reunirá a más de cien expositores, todos profesionales del mundo del libro. El acceso al salón es gratuito y, además de vínculos con otros sitios preocupados por el libro virtual, el navegante podrá comunicarse con escritores y editores o participar de foros literarios.

La última Feria del Libro de Frankfurt, cita mundial y obligada de los editores de todo el mundo, que tuvo lugar entre 18 y el 23 de octubre pasados fue un éxito rotundo, con un 7,5% de visitantes más que en 1999, en total unas 300.000 personas.

La escritora canadiense Margaret Atwood ganó el Booker Prize 2000 por su décima novela *The Blind Assassin* (*El Asesino Ciego*), que publicó en Londres la editorial Bloomsbury. Otro triunfador de estos días fue el historiador británico Eric Hobsbawn, quien recibió el premio Ernst-Bloch -que ya había honrado al sociólogo Pierre Bourdieu– por su último libro de ensayos sobre el pasado y el presente de Europa.

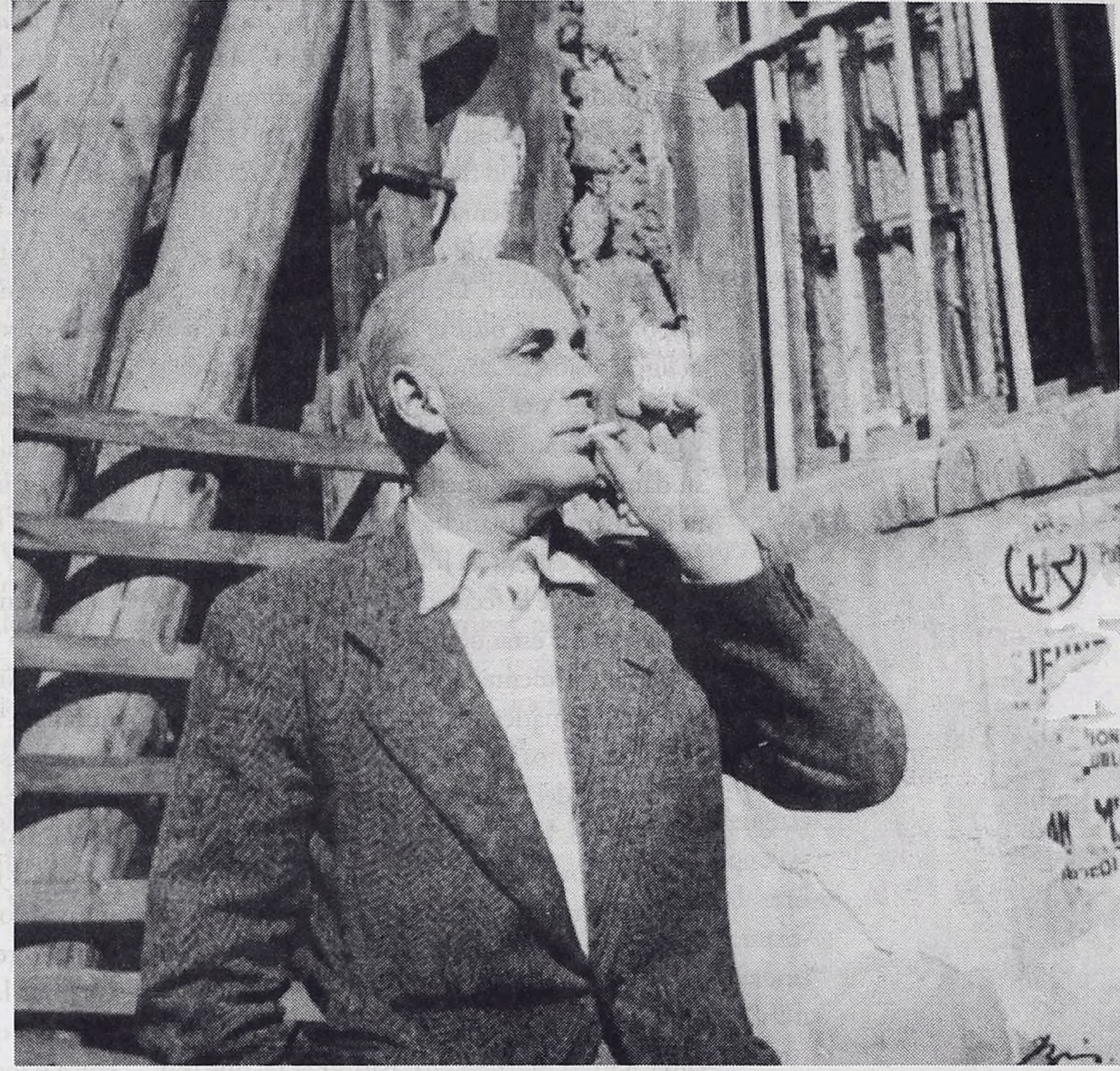
Hace unos meses el grupo editorial Planeta y Bertelsman sellaron una alianza comercial para la distribución de libros de bolsillo en castellano. Ahora, otros dos grandes sellos siguen sus pasos: Santillana y Ediciones B se repartieron las acciones de Punto de lectura, el sello que usarán para distribuir sus propias ediciones económicas y que ya ha desembarcado en Argentina. Punto de lectura prevé lanzar 200 títulos al año con 400 millones de inversión.

"Esa cordobesada bochinchera y ladina", escribió Borges que meditaba Quiroga, "que ha de poder con mi alma". Barranca Yaco, como se sabe, desmintió la jactancia del riojano. Para alimentar, sin embargo, el bochinche, los cordobeses siguen organizando eventos literarios. Acaba de clausurarse en San Marcos Sierras el II Congreso Internacional de Poetas y Escritores organizado por el poeta Andrés Utello. En este evento no sólo lo literario sino también musical y artístico se dieron cita en las diferentes mesas redondas sobre literatura argentina y universal escritores venidos de varios países latinoamericanos. Entre los argentinos, Juan-Jacobo Bajarlía, Jorge Ariel Madrazo y Alfonso Nasif.

El *bestseller* de la literatura infantil *Harry Potter and the goblet of fire* de Joanne K. Rowling es demasiado malo, al menos en opinión del jurado, para entrar en la última fase del más prestigioso galardón británico de literatura para niños, el premio Whitbread. En efecto, el libro de Rowling no quedó como uno de los cuatro candidatos al título de mejor obra literaria infantil del año. "Simplemente no nos pareció que fuera lo suficientemente bueno, en un año en el que hay muchos libros buenos", declaró el presidente del jurado, Michael Morpurgo. El año pasado año, Rowling perdió por cuatro votos contra cinco la lucha por el aún más prestigioso premio Whitbread a la mejor novela (para adultos) del año con la obra *Harry Potter y el Prisionero de Azkaban*. Pero claro, competía con la aclamada versión de Seamus Heaney del *Beowulf*.

ANTICIPO

Invitación al gusto



Adriana Hidalgo distribuye en estos días *Métodos* de Francis Ponge, uno de los mayores poetas franceses contemporáneos. Reproducimos a continuación el prólogo de Silvio Mattoni.

POR SILVIO MATTONI ¿Qué quiere decir ponerse de parte de las cosas o tomar partido por ellas? Toda la obra de Francis Ponge intenta responder a esta pregunta. ¿Se trata en verdad de un acto de quien escribe, una decisión de hacer que las cosas tomen la palabra, o bien las cosas mismas reclaman ser tenidas en cuenta y rodean insistentemente con su mutismo al escritor? En todo caso, éste ya no se expresará sino a través de los objetos más simples, las cosas que no hablan. Por lo tanto, la expresión no será suya, aun cuando su manera de tratar esos objetos termine por definirlo en cierto modo.

También las palabras serían cosas de un tipo particular con sus tres dimensiones –sonora, gráfica y semántica–. Tienen un espesor que les permite recuperar dentro del lenguaje, por una disposición que no las reduzca a significaciones humanas o a meras declaraciones del hombre, la existencia de objetos muy determinados. Un texto sobre el jabón, para tomar uno de los tantos ejemplos de Ponge, no será de ninguna manera un jabón, no hará espuma sobre la esponja, pero su escritura deberá construir con palabras algo que tenga su misma consistencia, a veces resbalosa, otras veces endurecida, ya espumante, ya seca. Ponge dirá que imagina una retórica por objeto en lugar de una retórica para cada poeta o cada etapa creativa de un poeta.

Varios métodos de acceso entonces a las retóricas posibles hasta que la verdad de la cosa particular brille en un texto cuya existencia en el universo del lenguaje, en la dicción singular dentro de una lengua, exhiba cierta similitud con la existencia del objeto en el mundo de las cosas. Y si pareciera lindar con lo imposible ese anhelo de aludir a un universo infinito (la naturaleza, las cosas, lo que hay) mediante un universo cerrado, finito (el lenguaje, un idioma, el texto mismo), toda palabra vacila en ese borde antes del cual no es nada, puro silencio de un habla que repite otras, mero clisé, y más allá del cual deja de tener sentido, delirio onomatopéyico o lenguaje artificial.

Pero lo imposible desde un punto de vista lógico no lo es desde un punto de vista estético. Por eso, la obra de Ponge no deja de establecer sus parentescos con la pintura o con la música. Un universo finito de colores o de sonidos puede representar el infinito al que aspira, puede ser ese mundo donde una imagen o una combinación musical se vuelven cosas, consistencias ineludibles, presencias que no se remiten a otro lugar. Entonces se produce la remisión momentánea de la fiebre. El escritor o el artista piensa en su manía, en ese impulso poco razonable que lo llevó a hacer la cosa, la obra, antes de que suba de nuevo la temperatura. En esos intervalos hay diarios, métodos, tisanas para el portavoz de las cosas, pero también se debe tener a mano un vaso de agua fresca, porque el más mínimo objeto puede empezar de pronto, con urgencia, a requerir una palabra, más de una, toda una serie, sí, el menor objeto puede exigir la existencia en el lenguaje.

De esos intervalos, pero también de esas recaídas en la poesía de las cosas, está hecho este libro, uno de los más fascinantes de Ponge. Aquí comienza un nuevo modo de su obra. Si antes había intentado captar cada cosa en un texto cerrado, perfecto, como una fábula a la que no se le pudiera agregar ni quitar nada, a partir de *Métodos* la fábula empezará a mostrar cómo adquirió su forma; todos los planes, anotaciones, indagaciones etimológicas y semánticas ingresarán a esos ejercicios espirituales para imaginar una cosa, un higo, un vaso de agua, un damasco, un río, una araña, pero también una toalla, una mesa; uno por uno, sitios ínfimos o altisonantes del lenguaje o del mundo por donde se desplaza la "soñadora materia", en donde se condensa "nuestra única patria". La tercera persona del singular, que sostenía una especie de prosopopeya del objeto, un relato de sus aventuras y un retrato de su carácter, dialoga ahora con la primera, que reflexiona sobre lo que hace, sobre su técnica, sobre sus materiales de trabajo, sobre las viejas huellas que no hay que volver a pisar porque nos apresarían de nuevo en lo humano del lenguaje. El hombre es, dirá Ponge, una cosa más, y el hecho de que hable no lo hace más significativo que, por ejemplo, una mesa, callada por ser lo que es. Incluso la mayoría de los hombres (y las mujeres) parlotean, pero no dicen nada de sí mismos, sólo repiten un ronroneo ancestral. También están en ese mundo mudo que pide la palabra con su silencio inquietante. Se necesitan cualidades nuevas para aclarar cada cosa, cada ser, para que su existencia real no se transforme en recurso de lenguaje.

Ponge me desmentiría, como lo hace aquí con sus más célebres comentaristas. Si lo escrito siempre será leído de forma invertida, si las lecturas siempre devuelven el reverso, exterior, de la imagen del autor, Ponge escribirá a partir de sus primeras publicaciones para romper ese espejo que le ofrecen. No aceptará las imágenes místicas, filosóficas, vanguardistas que intentan definirlo; más bien va a escribir contra ellas, contra una autoridad que lo convertiría en otra cosa, en un sujeto de ideas, en lugar de revelarlo como escritor, para sí mismo. Del mismo modo que todo aquello que no sea el objeto, que no esté en la cosa y en su nombre, todo aquello que se le añade para que sirva como metáfora de lo humano, deberá ser despejado, a los fines de que una verdad singular se muestre jubilosamente en el escrito, así también todas las ideas que definan al escritor por lo que significa y no por lo que hace funcionar serán silenciosamente refutadas. Un juego de palabras vale más que mil sistemas.

Sólo parafraseo, dubitativamente, la intensidad que recibo de estos escritos. La necesidad de hacerlo no está en ellos, pero sí su origen. Porque Ponge apela al lector, le ofrece lo que hace. Si escribe sobre el vaso de agua, siempre se pregunta: ¿cómo lo tomará alguien? ¿Encontrarán la cosa de estas frases? Y también nos dice: atrévanse a desarrollar una legítima rareza, hay que intentarlo, mirar, escuchar, escribir, olvidarse de la literatura, al menos por un momento.

La etimología, a la que Ponge no deja de prestarle atención, ya que allí se esconde el uso inmemorial que se les ha dado a esa clase particular de cosas, las palabras, nos dice que hablar es fabular, que la fábula entreabre el mundo del habla humana. Por eso, en ella el hombre guarda silencio y los animales hablan. En las fábulas lógicas de Ponge, el hombre se calla, la mano escribe, para que cada palabra se vuelva un objeto material, para que cada cosa se vuelva un florecimiento de frases. Es lo contrario del misterio, del mutismo enigmático; es devolverle a la naturaleza su propio silencio, escribir sobre el silencio, en la espera de la interrupción o el golpe de gracia. La escritura hace de la palabra un objeto tridimensional cuyo volumen se proyecta en el espacio inhumano del silencio. La página es el palacio diáfano donde las cosas vivirán su silencio, donde el hombre podrá dejar de padecer lo que dice. No, el estilo no es el hombre sino la manera justa en la que cada ser particular podrá convertirse en una nueva posibilidad, no demasiado humana.

Como una estructura de cristales que se va desarrollando a medida que el espacio y la materia se lo permiten, la obra de Ponge nunca se cierra, no se hace monumental. Todo puede ser dicho todavía de otro modo. Nada ha sido dicho todavía. Intentar, buscar, seguir, como los pintores que admira, una línea donde se quiebra la propia imagen. Quizás hay una ética en ese movimiento perpetuo, en lo incompleto, en un gesto que se entrega a las menores presencias sin usarlas para definir su mímica.

El filósofo Giorgio Agamben dijo que ético no es lo que nos funda o nos dicta sino lo que nos genera. Así, la escritura de Ponge engendra en quien lo vea la vocación de escribir con justicia. No la pasión de expresarse sino el precepto de apreciar lo que nos toca, cosas y palabras: un gusto.♣

Los juegos narrativos



Paidós acaba de distribuir *Historias de amor*, el último libro de ensayos sobre poesía de Tamara Kamenszain, que incluye dos libros anteriores en el mismo registro. Jorge Panesi aprovechó la aparición de este libro para reflexionar sobre los protocolos de la crítica en el reciente encuentro de Teoría Literaria de Rosario. A continuación, reproducimos algunos fragmentos de su intervención.

POR JORGE PANESI *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)* recoge los libros de ensayos anteriores de Kamenszain, *El texto silencioso* (1983) y *La edad de la poesía* (1996), con el agregado de un libro nuevo, el que da nombre a todo el conjunto, *Historias de amor*, fechado en el año 2000. Solamente me he de enredar en el hilo de estas últimas historias, porque me ocupé en otro lugar de los libros anteriores.

Desde luego, carece de interés convertir didácticamente a una poeta, a Tamara Kamenszain, en un "caso" o en un "ejemplo" y encasillarla según los reclamos de una herramienta teórica, por más tenue que pudiera resultar. Pero si la poeta en cuestión puntúa sus libros de versos con el ejercicio de la crítica, la tentación contraria, que consistiría en reconocer una poética por medio de los dichos vertidos acerca de otros poetas, también resulta un ejercicio previsible y simplificador. Más aún, cuando el mundo poético de Kamenszain establece vasos comunicantes con otros universos cercanos y distantes. Una poeta, si se dedica a la crítica, no puede dejar de apuntalar una poética, la suya. En este movimiento, el protocolo o la ley que rige la lectura es la de la fidelidad a sus propios versos. La manifestación de esta ley se advierte por simpatías y rechazos: una poeta que escribe crítica no deja sus versos en paz, los escucha distraídamente, como en sordina, y no pueden dejar de oírse en el discurrir de sus críticas.

Además, una poeta que escribe críticas parece sentir una obligación con la poesía propia y ajena, la obligación que la hace distanciarse del modo en que los críticos "profesionales" escriben sobre poesía. Cuestión de familiaridad, un bien de familia, un bien que queda en familia. Y la consecuencia retórica es cierto desenfado, cierta familiaridad confianzuda y bonachonamente irreverente con la que Kamenszain trata o tutea a los poetas, a sus hermanos. Porque en los versos y en la crítica de versos se arman imaginarias familias, un universo familiar y doméstico con sus míticas genealogías. Lo que Kamenszain arma en su living y en su bar (*Vida de living* y *Tango bar* son dos de sus libros de poemas) le sirve como invención, como protocolo de lectura al que se sujetará en sus críticas. Tamara, en todos sus ensayos, juega a inventar familias poéticas, descubre parentescos inesperados. Una pasión genealógica es lo que rige la diversión y el juego de alguien que se pone en el lugar de la "niña" juguetona. Familia y juego están chisporroteando en los títulos: "La divorciada del modernismo (Delmira Agustini)", "La soltera como madre póstuma (Alfonsina Storni)", "La que escribe viuda (Sor Juana Inés de la Cruz, Olga Orozco, María Victoria Suárez)", "El cónyuge de las palabras (Oliverio Girondo)", "El que ve travesti (Roberto Echavarren)", "El esposo judío (José Kozer)". El juego infantil y familiar es segregacionista, separa los géneros y los sexos poéticos para luego entreverarlos mejor. Por eso "el que ve travesti", Roberto Echavarren, queda segregado del sistema familiar: ni padre, ni hijo, ni esposo, su mirada extrínseca que opera con la combinatoria mezclada de los sexos sostiene el sistema de entreveros genealógicos y la permutabilidad disparatada de las filiaciones poéticas.

Si se elige una familia disparatada, ilógica –atada a otra lógica que desborda la resignada contención de la familia convencional–, es que se van a contar historias. El protocolo de la familia exige que se cuenten historias, historias de amor que desbordan las ramas del árbol genealógico. Y el desborde acontece por el lado de la muerte. Si las familias cuentan historias de amor, lo hacen al compás de la muerte, en el horizonte mortuorio. Un poeta está obligado –parece decirnos Kamenszain– a jugar con la muerte, sobre todo con la propia muerte. A este juego escriturario forzoso, inevitable, lo ha bautizado en *La edad de la poesía* con el nombre de "lírica terminal". "Poesía como autobiografía y autobiografía como lírica terminal: porque cada vez que interviene la grafía para referir a la propia vida se resuelve en ausencia, en silencio", dice Tamara Kamenszain a propósito de Macedonio Fernández y Elenabellamuerte. Y agrega: "Ninguna argumentación lógica podría desmentir que se escribe poesía para que el ausente acuda sin por eso abandonar su ausencia. Más que enamorado del amor el poeta parece un enamorado de la muerte".

El juego poético que esta crítica de poesía inventa para leer no es un jugueteo frívolo ni el ornamento de una parada intelectual; todo lo contrario, la crítica se hace eco de un mecanismo constituyente de la poesía, de la vida en la poesía o en la letra, irradiación de todas las combinaciones ilógicas posibles. Kamenszain juega irreverentemente como crítica un juego que le impone la ley severa de la escritura poética: toda lírica es, finalmente, lírica terminal. Las familias son la posibilidad de contar historias de amor y de muerte. Y el amor y la muerte de los poetas se potencian infinitamente porque sus familias se entreveran en la imaginación de la letra mucho más allá de los límites que impone la vida real de las familias biológicas. Es lo que parece afirmar Tamara desde el prólogo de sus *Historias de amor*: "No hay biografía, como queda comprobado, que resista los rigores de una nueva encuadernación [se refiere al orden inverso de aparición con que ha reunido sus ensayos]... [E]stos fragmentos que en los años setenta llamábamos textos y que ahora nos parecen historias buscan parientes".

Una pregunta despunta entonces como ineludible: ¿la familia no es acaso una primera y casi definitiva forma de totalización? No, puesto que el padre o el maestro Lezama Lima dicta a Tamara, hija o discípula, un escape neobarroco de la familia como totalidad. En cada familia hay un agujero que abisma la contención derrochando la pérdida: es el tokonoma, según Lezama Lima a quien se cita en el prólogo, "presencia simbólica del vacío en la casa mediante un minúsculo hueco abierto en la pared". Las familias poéticas que inventa Kamenszain son familias agujereadas porque se sostienen en el hueco sin fondo de la escritura.

Desde el lado de la poesía está claro que ejercer la crítica como si fuera un relato es una forma de cruzar un límite, ir más allá de la poesía y ponerse a narrar. La "lírica terminal" alude a un límite que bien podría ser ese otro que acecha a la poesía a cada paso, o a cada final de verso: la tentación de narrar. La poesía está acechada por narraciones imposibles de ser narradas. Pero están contenidas en los versos. Como límite y como otro necesario. La poesía es rondada por los fantasmas de la narración. Aparecen invisibles y sin embargo dejan el vacío de algo que la desaparición concreta.

El que firma siempre se transforma en otro por la paradójica ley de la propiedad impropia del yo. El yo vive en la letra en un duelo permanente. Quizá sea ésta la historia germinal que nos narra Tamara Kamenszain, la matriz de todas las historias que ha inventado a propósito de esos seres, los poetas. Los ha acechado al borde de sus propias hebras narrativas, en el límite poético en que se convertían en narradores liminares. Siempre hay relatos detrás o en el borde de los versos y hay que saber escucharlos, recrearlos, coser puntada a puntada los retazos o los agujeros que dejan. Los poetas viven construyendo personajes y familias imaginarias. La hazaña crítica de Tamara Kamenszain ha consistido en ese bordado mediante el cual podemos contar otras historias con los mismos retazos hilvanados. Quizás habrá que ser de la misma familia para tutear a los poetas y extraerles inauditas historias, esas que están siempre a punto de contarnos y, sordos, no sabemos oír. Pero también habrá habido en ella un deseo insatisfecho que el discurso crítico le permitió satisfacer: su propia metamorfosis en narradora. Así lo escribió ella: "Escribir ensayos sobre poesía es siempre relatar la pasión con que los poetas se aferran a nada para sacar adelante una historia".♣

ENVIDIA



Hoy: Ana Rossetti y los grados de una pasión malsana

La escritora española Ana Rossetti comienza diciendo, como si hiciera falta una excusa, que por lo general todos envidiamos algo. En su caso, la envidia de otras obras literarias supone (como no podía ser de otra manera) un delirio de identificaciones. Por un lado, están esos libros que despiertan en la poeta de *Indicios vehementes* celos normales. Pero por otro lado, están esos que le quitan el sueño y que le clavan el doloroso veneno de una envidia insoportable, esos libros que "me llevan a gritar *¡¿por qué no tuve yo esa idea*?! Son esos universos que me gustan sobre todo porque me identifico con ellos". Entre estas obras que la vuelven directamente "maligna", Rossetti encuentra los libros escritos por mujeres americanas o inglesas a principio de siglo. Estas producciones tocan muy de cerca sus propios sentimientos. Por ejemplo, *La ninfa constante*, de Margaret Kennedy, "un libro maravilloso, uno llora de coraje. Además, ella escribió esta obra muy joven –creo que sólo tenía 20 años–. Es algo que no se puede aguantar. Encima, *yo con el doble de edad no hice nada por el estilo*".

Además de envidiar libros enteros hasta la desesperación, la autora de *Plumas de España* también envidia frases y fragmentos, que han quedado grabados a fuego en su memoria, que necesita de ellos como un mantra a la hora de ponerse a escribir. Lo que le fascina de ellos es que "son las palabras necesarias para decir determinada cosa, y no hay manera de decir eso mejor. Cuando ya alguien ha escrito una de esas frases es inútil intentar escribirlo de otra forma".

Pero la envidia va un poco más allá que la admiración, la resignación y el deseo. Rossetti confesó que hace ya un tiempo que rumia una idea poco ortodoxa que quizá algún día lleve a cabo: "me gustaría escribir un libro, una trama entera y verdadera, toda hecha de citas, de fragmentos entrecomillados". Aquí podría desplegar todas aquellas fuentes de envidia que la vienen agobiando desde hace tiempo, quizá para soñar que las está creando.

Finalmente, la autora de *Dióscuros* también señaló que existen muchas obras que envidia profundamente mientras las está leyendo y que llegan a generarle una especie de violencia que, afortunadamente, logra contener. Son aquellas obras que le hubiera gustado escribir, pero para reformular algún pasaje del libro. "Existe un libro que me gusta mucho, que se llama *Las memorias de Leticia Valle* de Rosa Chacel. Cuando lo leí, me fascinó; pero cuando lo terminé me dieron ganas de ir a matar a su autora, porque nos mantiene en una intriga sin decir absolutamente nada. En realidad es un libro extraordinario, sobre todo por eso, porque sin decir nada te está metiendo en ese mundo psicológico de Leticia. Acostumbrados como estamos a que la acción sea externa, nos parece que como no sabemos lo que pasa externamente no terminamos de comprender cabalmente el relato". En este caso, Rossetti confirma que le hubiera gustado modificar el final del libro, al menos para enterarse de qué pasó luego de tanta intriga. De todas maneras, reconoce que es una virtud poder realizar este tipo de juegos narrativos, virtud que no todo escritor posee. Concluye aseverando que "Rosa Chacel fue y sigue siendo, para mi gusto, la mejor escritora que tenemos en España".

M.B.

BOCA DE URNA



Toque de queda

Los libros más vendidos de la semana en la librería Santa Fe

Ficción

1. **Retrato en sepia**
Isabel Allende
(Sudamericana, $20)

2. **Presentimientos**
Sidney Sheldon
(Emecé, $18)

3. **Amarse con los ojos abiertos**
Jorge Bucay y Silvia Salinas
(Del Nuevo Extremo, $16)

4. **Harry Potter y la piedra filosofal**
J. K. Rowling
(Emecé, $12)

5. **Harry Potter y la cámara secreta**
J. K. Rowling
(Emecé, $15)

No ficción

1. **¿Quién se ha llevado mi queso?**
Spencer Johnson
(Urano, $10)

2. **Yo soy el Diego**
Diego Armando Maradona
(Planeta, $15)

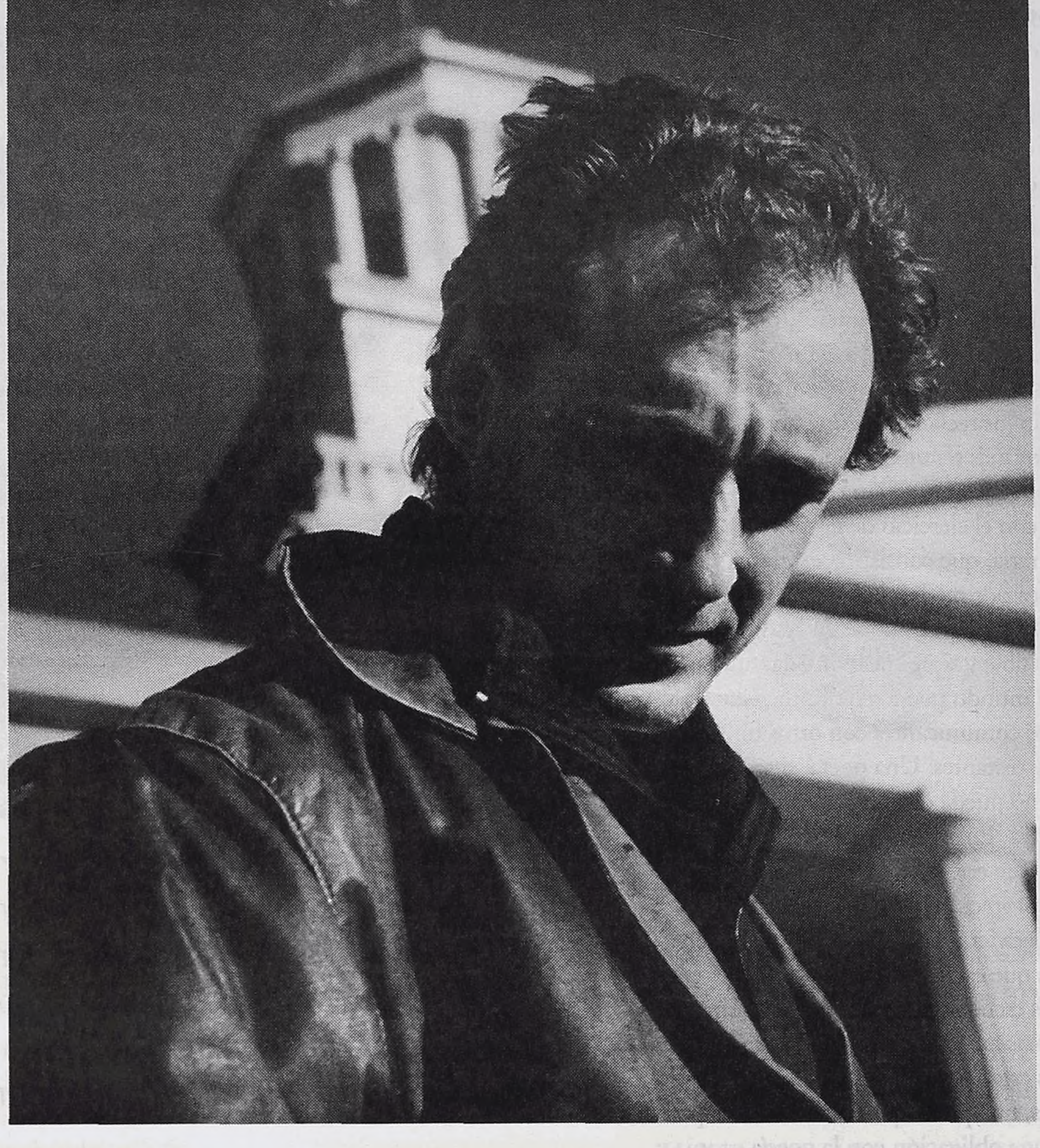
3. **Lo que estás leyendo...**
Sebastian Wilhelm
(Norma, $16)

4. **La resistencia**
Ernesto Sabato
(Seix Barral, $15)

5. **No seré feliz pero tengo marido**
Viviana Gomez Thorpe
(Latinoamericana, $14)

¿Por qué se venden estos libros?
"Tanto Isabel Allende como Sidney Sheldon tienen públicos propios que les son fieles y esperan sus novedades con ansiedad. Harry Potter es un fenómeno mundial que ha atraído a los chicos y grandes por igual. En cuanto al resto de los títulos, creo que la gente busca en los libros alguna fórmula que los ayude a resolver los conflictos que le genera la situación actual, o al menos que los haga sonreír" –dice Noemí Bank– vendedora de la librería Santa Fe.

LA GUERRA CIVIL
seguido de Estados Unidos
Ariel Schettini
Norma
Buenos Aires, 2000
116 págs. $ 14



POR DANIEL LINK En uno de los últimos poemas de este libro, "Capdevila", Lugones y Palacios, "mudos porque conversaban" sobre el lema de la Sociedad Teosófica Argentina ("no hay religión más elevada que la verdad"), Ariel Schettini expone el modo de relación –por decirlo de algún modo– que espera que el lector entable con sus poemas. Acostumbrados como estamos a la banalidad enfática de las palabras que nosotros mismos pronunciamos, los poemas de Schettini nos *llaman a silencio*. Son un toque de queda.

En las "notas" finales, Schettini señala que sus versos "tematizan dos o tres obsesiones que me persiguen (la partogénesis, la técnica, el Estado)". Es extraño que no mencione a la verdad entre esas obsesiones. O tal vez haya que entender que la verdad no es sino ese carácter obsesivo y persecutorio de algunas ideas. Los poemas de *La guerra civil* (mucho más que los de *Estados Unidos*, publicado en 1994) no hacen sino tematizar obsesivamente –las imágenes obsesivas, si hay que creerle a Dalí, son propias del temperamento estético paranoico– la partogénesis, la técnica, el Estado, sí, pero sobre todo esa relación de silencio que la verdad del otro (sus obsesiones) nos impone. Como lectores de Schettini, quedamos en silencio, esperando la leyenda al pie que aclare la verdad que, por pereza adquirida, no queremos reconocer en lo que acabamos de leer.

Es que todos los poemas de Schettini (en el caso de que *La guerra civil* fueran varios poemas incluidos en una recopilación, pero su arquitectura es tan exquisita que hay que pensar más bien en un largo poema articulado en varios tiempos) funcionan como alegorías –en el modo en que Benjamin entendía la alegoría (como una totalidad *arruinada* por su propia tendencia a juntar dos elementos heterogéneos, el texto y su *legenda* o instrucción sobre cómo leer el texto).

No es que el libro de Schettini no suministre instrucciones sobre cómo leerlo: se trata, por un lado, del silencio, ese toque de queda que "la verdad" (como religión o como paranoia) impone. Y se trata, también, tal como se insinúa en la primera página de *Estados Unidos* –la segunda parte de este libro– de la "percepción no sensible". Pero esas instrucciones, podrían pensarse, sólo funcionan en relación con el libro entero (o toda la poesía, o la literatura en su totalidad, o la vida misma) y no como "claves" de comprensión de tal o cual poema.

Dos propiedades, en todo caso, se deducen de estas instrucciones. Por un lado, los poemas de Schettini tienden a expulsar los adjetivos (enemigos naturales de la "percepción no sensible"). Los pocos adjetivos que sobreviven en los textos de *La guerra civil* son necesarios conceptualmente y carecen de todo valor "sensible" (el "lustraspirado" que se lee en "Karen Ann Quinlan" es –más allá de un hallazgo– tal vez el más "teórico"). Esa desconfianza en la capacidad del adjetivo para funcionar como vehículo de verdad es, también, una teoría paranoica sobre el lenguaje ("Ni siquiera el refrán es tierra firme" se lee en "La balada de yo y Johnnie Walker") y especialmente, no podría ser de otro modo, sobre el "lenguaje poético" –si tal cosa existiera a esta altura de los tiempos. De ahí que Schettini no construya sus poemas verso a verso, sino página a página.

Aun los más espléndidos versos de *La guerra civil* sólo adquieren su valor de verdad en un contexto más amplio, el de la alegoría doblemente quebrada que cada texto representa. Doblemente: no sólo porque la alegoría es una totalidad, por principio, ya rota, sino porque siempre falta la leyenda.

Esa *falta* constitutiva de todo lenguaje (parecería decirnos el poeta) es lo que permite que la afectividad se dispare –despareja, desprolijamente– en todas direcciones. Las palabras como toque de queda. La afectividad como un carro de asalto.

Alegorías, pues, sobre el Estado y la familia. El lugar que el poeta se reserva en ese universo es el del bufón o el del pintor de la corte: aquel que viendo sólo monstruosidades tiene que adoptar el tono adecuado para encantar al soberano. Como ese enanito que, según el epígrafe (tomado de los *Cuentos de niños y del hogar* de los hermanos Grimm) que abre *La guerra civil* dice: "algo humano será más apreciado por mí que toda la riqueza del mundo". Todos somos monstruos de este mundo y a todos, pues, lo humano nos es ajeno. En la inversión del aforismo de Terencio (*Nihil humanum alienum mihi puto*) encuentra el poeta su voz y su verdad, que es la voz y la verdad de lo particular apenas maquillado de una cierta universalidad al uso de los tiempos (poéticos) que corren.

Por eso, ¡por una vez!, se puede citar sin temor a estar equivocándose el texto de contratapa: "Lector de vanidades y desvelos, cuídate de lo que llevas en estas páginas o mejor, cuida como lo más preciado que hayas encontrado, aquello que hay en ellas. Son verdaderamente importantes, el tesoro de una época".♣

Las maquinarias de la alegría

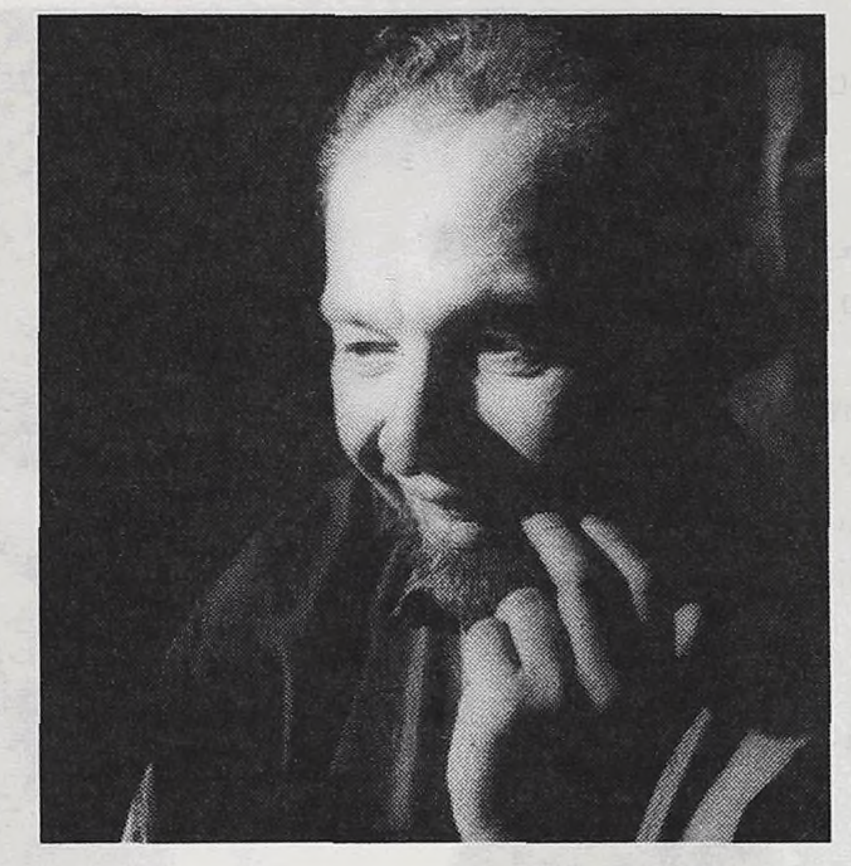
LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPEJO
Arturo Carrera
Siesta
Buenos Aires, 2000
64 págs. $ 4

POR SANTIAGO FERREYRA En 1997 César Aira renuncia como autor y se revela como género. La publicación de *Dante y Reina* en la editorial Mate fue, sin duda, un poco más que un manifiesto y una despedida. Bastaron para eso alrededor de 70 páginas. Arturo Carrera, sosteniéndose en alrededor de 70 páginas –y también en pequeño formato– hace con este librito su propia y leve reconversión. *La banda oscura de Alejandro* y *El vespertillo de las parcas* habían mostrado que la estatura de Arturo Carrera era una medida justa, un don y una advertencia para todos. ¡Cuidado! Otro escritor abandona sus propias filas y otra vez lo hace en un libro chiquito y sin márgenes, que siempre parece perdido en la mochila y en la biblioteca.

Renuncias, denuncias, confesión: "que las palabras oídas se aferraran/ y buscaran en mí, todavía,/ las formas inciertas que producen/ la alegría". Esta es una cita del primer poema. Muestra de rigor formal y proximidad afectiva. Así organizó este libro de seis poemas que tienen como denominador el afán –¿masculino?– de entender de qué está hecho un espejo, un hijo, una edad, cualquiera de nosotros. O un libro de poemas, éste por ejemplo, que tiene principio remoto casi imposible de buscar, pero tiene dirección: la calle Stegmann. Una calle familiar en la literatura de fines del siglo XX.

Es difícil encontrar filiación para un libro en el que las breves líneas de claro tono melancólico y nostálgico están dispuestas con tanta oportunidad –y con estricto orden musical y pictórico– en un soporte de humor y de guiños logrados a puro golpe de literatura y cotidianeidad. Musical, porque formalmente estos versos lindan con composiciones donde la entonación interrogativa se confirma en motivo. Y pictórico, porque –bueno, estamos hablando de un libro de Carrera– el espejo ha nacido para ser un territorio donde sólo se imprimen valores plásticos imprevisibles y, lo que es peor, sólo los que el espejo elija y aún más sólo para aquéllos a los que el espejo se los pueda mostrar.

Leemos en la segunda estrofa del sexto poema: "Yo la estatuilla de Condillac en la/ ebriedad del luto./ De la estatua de las sensaciones. Yo,/ una sensación fractal/mi nombre que/ rotura en/ la luz el todo de unas indecisas partes". Ahora bien, es una referencia particular al *Tratado de las sensaciones* de Condillac, en un contexto igualmente particular, sin mencionar que abre el último canto del libro. Leemos, también, "Jericó", "Realicó", y sobre todo: "¿qué



decirles? ¿A cuánto animal/ todo anhelo humano?". Este poema exige que se lea de nuevo todo el libro, para ubicarlo como consorte de libros como *Un aprendizaje* o el *Libro de los placeres* de Clarice Lispector, en los que la literatura tiene la oportunidad de leer filosofía con la deferencia, la amable insistencia y la crueldad que puede tener un libro de poemas.

Mistificación, un estadio de evolución, es el pulso que anima a los poemas. Y todos sabemos que la idolatría es un molde en el que el sentimiento religioso, muchas veces, cristaliza. Querer a este libro es entrar de lleno pues, al paganismo.♣

EN EL QUIOSCO

HOJAS DEL ROJAS, 3
(Buenos Aires: octubre de 2000)

El Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires ha desempeñado un papel fundamental en la experimentación y renovación estética de la ciudad de Buenos Aires, desde los albores de la democracia, cuando estaba bajo la genial dirección de Leopoldo Sosa Pujato, que supo imprimirle a la institución el perfil que todavía hoy conserva, entre la experimentación vanguardista y los vástagos más desprolijos de la cultura popular de Buenos Aires. Desde hace unos meses, el Rojas distribuye, además de su programación mensual, una revista que se llama *Hojas del Rojas*, con el propósito explícito de "llevar más lejos" los objetivos y el programa de ese centro cultural, una de las pocas cosas de las cuales todavía puede jactarse la decadente Universidad de Buenos Aires.

Con dirección de Daniel Molina, y diseño de Jorge Gumier Maier, la revista tiene carácter monográfico y puede adquirirse en el Centro Cultural Ricardo Rojas y en quioscos por sólo dos pesos. Además de los ensayos referidos al tema central de cada número, pueden encontrarse también entrevistas, crónicas, comentarios sobre diferentes eventos culturales y una selección de los poemas leídos en el ciclo mensual "La Voz del erizo", dirigido por Delfina Muschietti.

El número de octubre está dedicado al placer. Pablo Alessandrini, subsecretario de extensión cultural de la UBA, afirma que "reivindicar el placer es tomar una posición política desusada: elaborar un sentido diferente al de la cotidianeidad". En relación con este tema central, la publicación incluye una entrevista a Josefina Ludmer y colaboraciones de Matías Puzio, María Moreno, Guillermo Saavedra, Héctor Libertella, Pablo Schanton, Jorge Laferla y Cecilia Szperling. Las diferentes participaciones logran dar un marco conceptual, desde diversas posiciones, a la idea de placer propuesta en este número.

El director de la revista, Daniel Molina, describe sintéticamente las características fundamentales del placer e insiste en destacar el olvido o el desuso en el que ha caído esta noción. La causa de esta "desesperanza" sería la difícil realidad que vive Argentina, pero deja encendida la llama de la esperanza al decir que "el placer es la vida cuando se la disfruta, es decir, cuando se le da sentido (el dolor es la vida cuando se acepta el sentido que otros nos imponen o cuando nos damos cuenta de que nos sometemos al sentido de otro: cuando creemos religiosamente)".

En la sección "La voz del erizo" se publican textos de Arturo Carrera ("Carpe diem") y Julia Sarachu ("Atlante", "Superchica" y "Cíclope"). En tapa y contratapa se reproducen ilustraciones de Román Vitali.

MAURICIO BACHETTI

Agua entre fragmentos

CANÉFORAS
Silvio Mattoni
Siesta
Buenos Aires, 2000
96 págs. $ 4

POR JORGE BARON BIZA Silvio Mattoni (1969) da clases de Estética en la Universidad Nacional de Córdoba, escribe ensayos, tradujo a Auden, Quasimodo y Marteau, y ha publicado tres libros anteriores de poesía. Con *Canéforas* se reafirma en una línea coherente que lo destaca, en estos tiempos de rupturas imprevisibles, entre los autores jóvenes.

La influencia principal es sin duda Calímaco, el poeta helenista que desafió las tradiciones homéricas, renunció a las grandilocuencias épicas y buscó una poética de indefinición que resonó hasta nuestros tiempos en artistas como Kavafis y Montale.

Mattoni también se sitúa en los espacios del origen ("nadábamos todavía en el plural de la fuerza que nos llevaba"), en los precisos instantes en que los objetos pasan de su realidad positiva a la subjetividad ("qué podemos saber si el invierno se opone y el corpúsculo de hielo que nos toca es más pesado que el hielo"), y los atrapa abocetados entre la imagen, el concepto y lo trunco ("como las santas bizantinas de Ravenna que llevan en las manos sus coronas verdes, rojas... así yo las veo a cada una, diferentes, con el pelo distinto, relaciones particulares"), como si hubiesen sido abandonadas a mitad del camino de su creación por un dios súbitamente exonerado de sus poderes.

El efecto que producen estos poemas es el que sentimos cuando despertamos sabiendo que hemos soñado imágenes y las vemos alejarse con la certeza de que no las recuperaremos ni las guardaremos. Sabemos que fueron impresionantes, que alentan pesadas y espinosas en nuestro subconsciente, pero de ellas sólo conservamos alguna partícula y la certeza de que nosotros mismos somos el principal obstáculo para reconstruirlas ("cuando se desvanece lo que veo y escucho,/ una mosca dorada se agita ante mis párpados/ que mis pupilas nunca conocerán"). Toda la técnica está al servicio de esta sensación. Los metros normalizados pero no rígidos, la rítmica que se pliega a la sintaxis directora, los significados que no son nunca obvios ni acabados sino que llevan con sus dudas a complementar los elementos sensuales del poema. La renuncia a todo elemento "tachíntachín" crea otro tipo de hipnosis, alejada del metrónomo, una hipnosis que proviene de la apertura temerosa de la realidad a una sensibilidad que no escarba en ella.

Dos elementos emplea Mattoni para que esta poética no caiga en el mero "haikuismo": el agua y la genealogía. Ambos ya habían sido utilizados en sus libros anteriores, pero en *Canéforas* su uso es más luminoso. La presencia discreta y constante del agua genera un trasfondo de fluidez entre los añicos ("en charcos que la lluvia dejó para un mosquito otoñal y suicida") y logra que este elemento, como quería Bachelard, sea el dueño del lenguaje: "El verdadero dominio para estudiar la imaginación no es la pintura, es la obra literaria, es la palabra, es la frase. ¡Qué poca cosa resulta entonces la forma! ¡Cómo domina la materia! ¡Qué gran maestro es el río!"

La genealogía permite, con sus dramas de muerte y sus milagros de generación, incorporar a los poemas el elemento humano desde una perspectiva polifónica muy profunda, con todos esos dolores y placeres que pueden encarnar en cualquiera porque se originan en la naturaleza misma de la vida, lejos de las intenciones de la conducta ("...reviso el canasto de los niños –yo, hijos/ míos y ajenos, generaciones detenidas o aceptadas–/ y toco como si fueran restos minúsculos de vidas inviables"). El placentero desgarro de la gestación, la asombrosa desaparición que nos causa la muerte, la primaria competencia que significa vivir, se suman a la estructura poética sin chirriar con quejas ni culpas, con la placidez de una materia sedimentaria que se entrega al tiempo y al abono.♣

ENTREVISTA

El lugar sin límites

POR LAURA ISOLA "Parezco un dentista" dice Juan José Saer, cuando se despide de esta nota e invita a pasar a los periodistas de otro medio, "si le duele, cualquier cosa me llama", añade para rematar el chiste. Saer está en Buenos Aires contestando entrevistas a propósito de *Lugar*, su último libro de relatos.

¿El título del libro remite a una variación sobre el término zona que está presente en su obra?

–Tiene razón: el título está en consonancia con el término zona y también con mi otro libro *Unidad de lugar*. Tuve que ampliar deliberadamente *il piccolo mondo antico* y quería hacer entrar otros lugares para mostrar la unidad: lo que Gramsci llamaba la subjetividad universal. Podemos decir que toda narrativa está signada por un lugar y éste es constitutivo y connatural de una narrativa. En ese lugar está implícito todo el universo. Se puede decir que en este libro hay fragmentos o versiones de un lugar, en un sentido narrativo pero también filosófico.

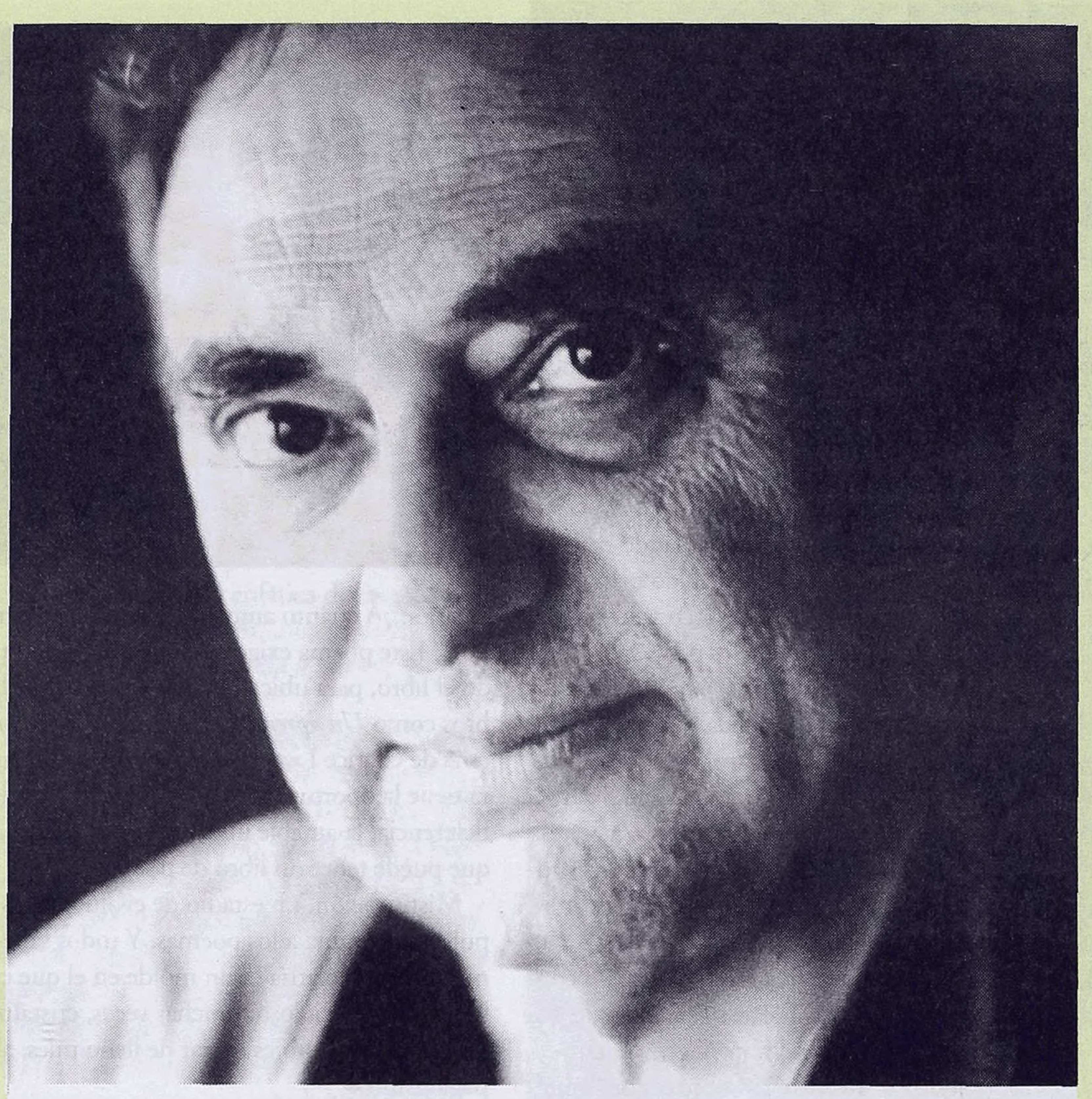
¿Hasta dónde le parece que la filosofía y la literatura se unen en estos relatos?

–Hay una buena literatura que puede leerse filosóficamente: Proust, Joyce, Dante, Borges, Onetti... Esto no quiere decir que yo haga una gran literatura. Ya sé que no es filosofía sistemática, es una reflexión sobre el mundo y el arte es eso mismo. No es una mera imitación: en los cuerpos que pintaba Miguel Angel hay una concepción del mundo, diferente de la de Rafael, por ejemplo. Aunque su arte tenga una fuerte influencia del Cristianismo, su etapa mística y aun su homosexualidad exceden lo visible y lo anecdótico y cuando esto pasa y nos manejamos con especulaciones o teorías estamos en el terreno de la filosofía.

Los relatos en *Lugar* hacen gala de brevedad.

–Es un libro que está en relación con *La mayor*, otro libro de relatos. Cuando terminé de escribir ese libro, seguí con el envión y escribí dos o tres argumentos más que pasaron a formar este libro. Después me di cuenta de que estaba cansado de la novela. El mercado está saturado de novelas: un presidente gana las elecciones y escribe una novela; la señora se divorcia del presidente y escribe otra.

¿Considera que es un género bastardeado?



Juan José Saer está en Buenos Aires con la excusa de la presentación de su nuevo libro de relatos, *Lugar*. De paso, visita amigos, va a fiestas y aprovecha para decir lo que piensa.

–Sí, todo el mundo cree que escribir una novela es escribir las cosas que le pasan. La forma breve está un poco en desuso, a pesar de que en otro momento fue muy popular. Lo que pasa es que los editores no quieren publicar cuentos. En mi caso, yo decido lo que voy a escribir. Ni el público ni los editores ni la prensa ni la crítica. Yo decido. Al que le guste bien y si no...

¿Abandonó la idea de la novela en verso?

–Descartada. Pero algunos relatos breves en verso puedo intentar.

Dice que sólo usted toma las decisiones al momento de escribir ¿Cómo evalúa, por ejemplo, si tiene algo nuevo para decir?

–Yo nunca me preocupo si tengo algo interesante para decir ni me importa si tengo algo nuevo que decir. Me importa cómo decirlo. Incluso puedo contar la misma historia. Contaría otra vez *El entenado*, pero desde el punto de vista de un historiador o un etnólogo. Y sería otro libro. La lluvia con la que empieza "Recepción en Baker Street" es la misma que la de *La pesquisa*. Creo que esto crea una especie de espesor de la obra, sobre todo para el lector que la sigue.

¿Pero eso no coincide con la visión que tiene de su propia obra?

–No. Tengo una visión muy caótica de mi propia obra. Me gustaría tener la visión que puede tener un lector. Tan elemental como saber cómo nos ven los otros, cómo se escucha nuestra voz. Cuando era joven, dos personas me dijeron que me parecía a Alberto Sordi y me enfurecía eso porque yo no me veía para nada. Un día una chica, evidentemente enemorada de mí, me dijo que era igualito a Burt Lancaster y yo le dije: "Los que me dicen que soy parecido a Sordi se equivocan, pero vos también te equivocás".

¿Cómo recuerda su alejamiento de la literatura latinoamericana en los años 60?

–Mi posición sobre la narrativa latinoamericana de los 60 no era porque yo considerara que había que hacer otra cosa. Era porque me aburría: los libros de García Márquez se me caen de las manos, los de Vargas Llosa ni que hablar. Es un naturalista que se la quiere dar de moderno y está pensando en Balzac y Flaubert. García Márquez tenía un poco más de gracia, admiraba muchísimo a Faulkner. Tampoco me gustaron las novelas de Cortázar. Me gustan los tres primeros libros de cuentos de Cortázar y todavía los puedo seguir leyendo. Me gustaban otros escritores que no formaron estrictamente parte del boom: Rulfo, Di Benedetto, Macedonio, los primeros libros de Roa Bastos.

Y la literatura argentina se comportó un poco distinto con respecto al boom.

–La literatura del Río de la Plata siempre tuvo una uniformidad con respecto al ascetismo y no cuajaba con el latinoamericanismo. Me siento más cercano de un escritor francés, que de un escritor caribeño. Del mismo modo que me siento muy afín con los poetas chilenos: Huidobro, Neruda o Parra. Además no hablo más de literatura argentina, hablo de literatura rioplatense.

¿Ha reconocido seguidores de su escritura?

–No sé. Dejo que los jóvenes hagan su propio camino. Nadie tiene que pedirme opinión ni quiero emitir juicios. Yo no puedo hacer más de lo que estoy haciendo. Sé que hay uno que me quiere chupar el cerebro. Me parece un rasgo de humor. Hay que ver si cuando me abra la cabeza, encuentra algo.♣



Elogio de la prioridad

Héctor Libertella visita la retrospectiva de Alfredo Prior en el Centro Cultural Recoleta.



POR MAURICIO BACHETTI La invitación a Héctor Libertella para recorrer la muestra de Alfredo Prior no pudo ser más oportuna porque coincidió con sus propias expectativas (hubiera ido, de todos modos). Lo bueno es que, una vez en la muestra, sus expectativas se vieron superadas por las insólitas obras de Alfredo Prior. No le hace falta recorrer mucho al escritor para empezar a dejarse llevar por las emociones de las pinturas. Se ve sorprendido desde el inicio por la presentación de la muestra. "Se dice que en las exposiciones los cuadros están colgados. Pero, entonces, en esta muestra están re-colgados, dibujados como ventanas que podrían dar a una naturaleza de posmundo. Son re-cuadros, bordes que ponen límites en donde se encuentra el arte como diferenciado de la vida, una cosa maravillosamente enmarcada que se pone el dedo en el pecho y se señala a sí misma."

Avanzando en la exhibición, el autor de *El árbol de Saussure* intenta analizar qué es lo que vuelve asombrosos los cuadros de Prior. "Una cosa no sé si fría, pero sí de concepto, muy hecha a la medida de la *imago*; más parecida a un Sistema que a los deseos calientes de expresión y representación de un pintor cualquiera. Esta muestra dice *pintura*. Aquí no se representa nada". Libertella se deja atrapar por aquellas pequeñas imágenes infantiles que se esconden entre esos colores indefinidos típicos de todas las obras de Prior, y especialmente en *Vulcano* (2000): "Mirá esas figuras chiquititas, casi en pose de desaparecer: un osito acuático, elefantitos, y esa increíble serie de peces, todos huyendo para que aparezcan el color y el pulso. Y el mismo color casi a punto de desvanecerse, acuático, deshecho, como si todo estuviera en fuga". El autor de *El Semidiós* se sentía como regresando a su infancia, admirando los diferentes cuadros: "Yo seré un bebé de pecho hablando de pintura, pero también hay algo de niño en toda verdadera pintura; y aquí, en algunos rincones, se adivina una juguetería completa".

Boquiabierto, *Libertella contemplaba los cuadros de* Prior, que lo llevaban directamente a la literatura. "Es bueno venir a lugares así, que te hacen sentir la presión física del oficio, que te hacen querer escribir, ojalá, exactamente como pinta Prior. No más que eso pido, nada menos".